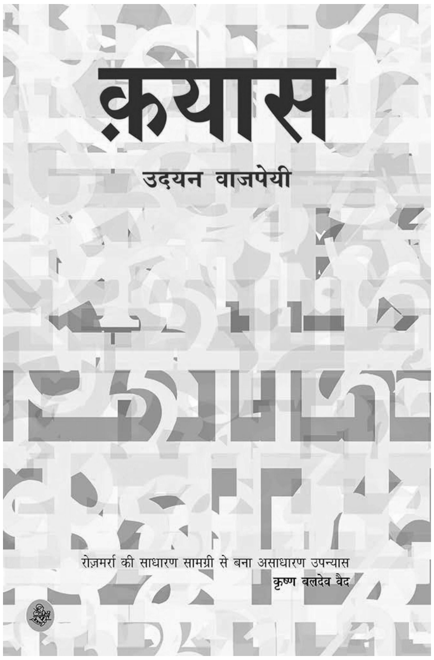
यक़ीन की आवृत्ति से बुना गया *क़यास*

वागीश शुक्ल



क़यास	
उदयन वाजपेयी	
राजकमल प्रकाशन	
2022	
पृष्ठ : 192	
मूल्य : ₹ 188	

कजी+ए+यकख़त+ए+मिस्तर चि तवह्हुम चि यक़ीं[1]

– मिर्ज़ा ग़ालिब

(चाहे भ्रम हो चाहे विश्वास, दोनों ही एक सीधी रेखा के खींचे जाते समय उसमें घुस आए टेढ़ेपन के नाम हैं।)

(पुस्तकालय असीमित किंतु आवर्ती है। यदि कोई कालजयी यात्री किसी भी दिशा में चलना शुरू करे तो अकथित शताब्दियों के बाद वह पाएगा कि वे ही पुस्तकें उसी अप–क्रम में दुहराई जा रही हैं– जो दुहरावों के नाते क्रम में बदल गया है।)[2]

आँ नफ़्ख़ ये कजू दम+ए+ईसा गुशूद बाल
बूय+ए+किनाय दाश्त, मुबरहन न गुफ़्त अम।।

– मिर्ज़ा बेदिल

[जिस फूँक (की शक्ति) से हज़रत ईसा की (जीवनदायिनी) साँस ने अपने डैने पसारे, उससे

---

[1] यह पंक्ति मिर्ज़ा ग़ालिब की एक मन्क़बत (हज़रत अली की स्तुति में लिखा गया क़सीदा) से ली गई है. उनके दीवान के हमीदिया नुस्ख़े में इस क़सीदे को पूरा पाया जा सकता है; प्रचलित दीवान में इस पंक्ति समेत एक बड़ा हिस्सा अनुपस्थित है.

[2] जॉर्ज लुइस बोर्ज़ेस (1998), द *लाइब्रेरी ऑफ़ बेबेल इन कलेक्टेड फ़िक्शंस*, (अनु.) बाई हर्ले, पेंग्विन क्लासिक्स.

19 Wagis_udyan shukl_Layout 1 08-02-2024 18:47 Page 444

रूपक की गंध आती है, (उसे) मैं प्रत्यक्ष–प्रमाणित नहीं मानता।]

(इस्लामी मान्यता है कि हज़रत ईसा कृत्रिम पक्षियों में अपनी साँस फूँक कर उन्हें उड़ा देने का चमत्कार कर सकते थे और हज़रत ईसा की साँस में यह शक्ति है कि वे निर्जीव को जीवित और अस्वस्थ को स्वस्थ कर सकते हैं। इसके आधार पर फ़ारसी कवि समय के अनुसार कविता में हज़रत ईसा को प्राय: माशूक़ से समीकृत किया जाता है जो बीमार आशिक़ को स्वस्थ कर सकता है।

चूँकि इस्लामी मान्यता के अनुसार अल्लाह ने मनुष्य की सृष्टि के लिए उसका एक पुतला मिट्टी से बना कर उसमें अपनी साँस फूँक कर उसे सप्राण किया था, बेदिल कह रहे हैं कि हज़रत ईसा की साँस की यह प्रसिद्धि एक रूपक लगती है और मैं इसे युक्ति–सम्मत नहीं कह पा रहा हूँ। यह देखते हुए कि हज़रत ईसा के इन चमत्कारों का उल्लेख कुर्आन में ही है, यह एक दुस्साहसिक कथन प्रतीत होता है किंतु इस ओर ध्यान देने पर कि हज़रत ईसा के नाम से माशूक़ का इशारा किया जाता है, हम इस शेर को वासोख़्त (ऐसी कविता जिसमें माशूक़ की शिकायत हो) का एक उदाहरण मान सकते हैं।'

लेकिन वस्तुत: बेदिल ने यहाँ उस कवि समय से एक बिलकुल दूसरा ही काम निकाला है। उनके मन में अद्वैत वेदांत की स्वीकृत सृष्टि–प्रक्रिया है और वे इस साँस को माया से समीकृत करते हुए यह कह रहे हैं कि यह सृष्टि का प्रसार जिस माया ने किया है, वह केवल एक औपम्य–मूलक कल्पना है, उसे मैं युक्ति–सिद्ध पारमार्थिक सत्य नहीं मानता, वह मिथ्या है।)

1

2020 की कोरोना महामारी ने जिन मनुष्यों के प्राण लिए उनमें हमारे समय के एक महान गणितज्ञ जान कॉनवे (जॉन हॉर्टन कॉनवे, 26 दिसंबर, 1937-11 अप्रैल 2020) का भी नाम है। अन्य अनेक महत्त्वपूर्ण गणितीय प्रमेयों के साथ–साथ उनका नाम 'अणोरणीयान् महतोमहीयान् (छोटे से छोटा और बड़े से बड़ा)' संख्याओं को समेट लेने वाले एक संख्या–तंत्र की रचना के लिए भी जाना जाता है जिसकी वर्णना का प्रारंभ उन्होंने अपनी एक पुस्तक[3] में उमर ख़ैयाम की एक रूबाई (के अंग्रेज़ी अनुवाद) से किया है जिसकी प्रथम पंक्ति कहती है कि सच और झूठ में बाल बराबर ही फ़र्क़ है। इस संख्या–तंत्र की संरचना में कॉनवे ने प्रारंभ उस समुच्चय से किया है जिसमें कोई सदस्य नहीं है और इस समुच्चय के युग्म में यह 'बाल बराबर फ़र्क़' डालते हुए उनसे एक 'क्रमित युग्म (ऑर्डड पेपर)' बनाया है जिसे उन्होंने 'शून्य' का अभिधान दिया है। यही वह संख्या है जिसे हम 'शून्य' के नाम से जानते हैं और इसी से हमारी जानी हुई 'स्थूल–काय' सारी संख्याएँ, वे सभी 'दीर्घ–काय' संख्याएँ जो 'अनंतों' की एक अनंत क्रमबद्ध शृंखला के रूप में उपस्थित होती हैं और वे सभी 'क्षुद्र–काय' संख्याएँ जो हमारी सुपरिचित सभी 'स्थूल–काय' संख्याओं से सूक्ष्म हैं,

[3] जॉन कॉन्वे (1976) *ऑन नंबर्स ऐंड गेम्स*, एकैडमिक प्रेस.

19 Wagis_udyan shukl_Layout 1 08-02-2024 18:47 Page 445

बनती हैं। इन 'अदृश्य' दीर्घकाय संख्याओं और क्षुद्रकाय संख्याओं के साथ हमारी 'दृश्य' स्थूल–काय संख्याएँ मिलकर एक क्रम–बद्ध तंत्र तैयार करती हैं जो हमारे ज्ञात संख्या–तंत्र का आत्यंतिक रूपाकार है।

कुछ समय बाद इन सारी संख्याओं को 'अधि–वास्तविक संख्याएँ (सुर्रियल नंबर्स)' कहा जाने लगा; यही नाम कॉनवे ने भी अपना लिया। इसका कारण यह है कि रिक्ति के 'अ–क्रम' में 'क्रम' के आवेश से उपजे इस सर्वव्यापी स–क्रम संख्या–तंत्र की संरचना के महत्त्व का स्वीकरण करते हुए हमारे समय में कंप्यूटर साइंस के सबसे बड़े नाम डॉनाल्ड क्नूथ (डॉनाल्ड इर्विन क्नुथ, 10 जनवरी, 1938) ने अधि–वास्तविक संख्याएँ[4] शीर्षक से एक उपन्यासिका लिखी जो किसी गणितीय उपलब्धि को समझाने का प्रथम 'कथोपाय' है। इस उपन्यास का उपशीर्षक है : 'किस प्रकार दो भूतपूर्व विद्यार्थियों की रुचि शुद्ध गणित में जागृत हुई और उन्होंने पूर्ण प्रसन्नता प्राप्त की (हाउ टू एक्स-स्टूडेंट्स टर्न्ड ऑन टू पेपर मैथेमैटिक्स ऐंड फ़ाउंड टोटल हैपीनेस)। यह एक स्त्री और एक पुरुष के बीच हुए संवाद के रूप में लिखा गया है जिनमें हम इस 'बाल–बराबर फ़र्क़' के वाम और दक्षिण से बने उस अर्द्धनारीश्वर का संकेत ढूँढ सकते हैं जिसने (कॉनवे द्वारा निर्धारित) क्रम को नियंत्रित करने वाले दो नियमों का जोड़ा प्रकट किया है।

उदयन वाजपेयी का उपन्यास *क़यास* पढ़ते हुए मुझे इस उपन्यासिका की याद आती रही। यह लेख इस उपन्यास में पाठकीय 'टोटल हैपिनेस' की विवृति करता हुआ एक उपशीर्षक लिखने का प्रयास है।

2

क़यास कुछ एकालापों, या उपन्यास से शब्द लें तो 'आवाज़ों', का बना हुआ है। ये आवाज़ें 'निर्जीव' हॉल की भी हो सकती हैं, 'गतजीव' साँवली की भी, और अन्य 'सजीव' पात्रों की भी, किंतु इनमें से प्रत्येक एकालापी से सूक्ष्मतर कॉनवे – नियमों के अनुसार 'बाल–बराबर फ़र्क़ के बाँयें' – वह प्रेत सर्वदा उपस्थित रहता है जिसका नाम 'सुदीप्त' है और जो इस उपन्यास का पारंपरिक अर्थ में 'नायक' है। इस नायक के साथ भूत (वीना), वर्तमान (मृदुला) और भविष्य (वंदना) में स्थित नायिकात्व में पहचानी जा सकने वाली तीन नायिकाएँ जुड़ी हुई हैं किंतु अपने को बहुवल्लभ के खाँचे में खींच कर अँटाते प्रेम–पियालों से बजबजा रहे 'आत्मवृत्तों' में उतराती यौनिकता के विपरीत देश और काल में पूरा पसरे हुए इस चतुष्क में यौनिक ऊष्मागतिकी क्रम–साहित्य से क्रम–राहित्य की ओर कुछ इस अप्रत्यावर्तनीयता से नीचेर्गमन में एकदिष्ट हुई है कि पृथ्वी के एक कोने में तितली के पंख फड़फड़ाने के आवृत्ति–बल से दूसरे कोने में तूफ़ान आने की तथ्यात्मकता पर विश्वास दृढ़तर होने लगता है।

आवृत्ति ही इस उपन्यास की संरचना का ईंधन है : आवाज़ों की आवृत्ति– एक आवाज़ थमी नहीं कि दूसरी सुनाई देने लगती है और

[4] सुर्रियल नं., इसे हार्वर्ड विश्वविद्यालय के सौजन्य से अब इंटरनेट पर पाया जा सकता है.

19 Wagis_udyan shukl_Layout 1 08-02-2024 18:47 Page 446

उपन्यास एक वाद्यवृंद की स्वरलिपि के आकार में उभरने लगता है। 'आरंभ' शीर्षक से प्रस्तुत हो रही पहली आवाज़ एक पेशलफ़्ज़ है जिसे 'मार्ग' शीर्षक से 'शो' के बीच का 'मध्यांतर' बताती लेखकीय घुसपैठ का समरूपी भी कह सकते हैं किंतु दोनों 'सूत्रधारीय' उपन्यास को भिन्न पारिस्थितिकियों में गढ़ते हैं। पहला एक चरित्र-कथा की सीधी शुरुआत करता है और दूसरा उस कथा को एक जंगल में प्रतिस्थापित करते हुए उसमें भटकते चरित्रों के पड़ोस में उस चरित्र को भटकता पाता है :

शायद उपन्यास लिखना या पढ़ना किन्हीं चरित्रों के साथ भाषा के अरण्य में भटकना है। भाषा का अरण्य या ज़ुबान का जंगल। इसी जंगल में मैंने वंदना के आँसू देखे, मृदुला का डर में भीगा कर्त्तव्य–बोध, किशोर कोठारी का घमंड, स्नेहा का मित्र–प्रेम, और साँवली का अजब जीवन। इन्हीं के सहारे मैं सुदीप्त से मिला, उस मरे हुए चरित्र से भाषा के अरण्य में। ज़ुबान के जंगल में। वे भी मेरी तरह ही उस जंगल में भटक रहे थे। अपने होने के मायने को मृत्यु के आलोक में समझने की कोशिश करते हुए। वे भटक रहे थे। सर्दियों में धूप का, गर्मियों में पीले पत्तों के झरने का आनंद लेते हुए। कभी कोई जा कर वाक्यों के बीच के अंतराल में सो जाता, कभी कोई अर्धविराम पर टिक जाता। कभी कोई भारी फाटक की तरह बीच में आ गए पूर्ण विराम को रास्ते से हटा कर अगले वाक्य की ओर बढ़ता। (पृष्ठ 74–75)

रे ब्रैडबरी 22 अगस्त, 1920-5 जून 2012, की एक कहानी[5] में कुछ लोग एक टाइम–मशीन में डाइनासोरों के शिकार के मक़सद से करोड़ों वर्ष पहले की दुनिया में जाते हैं और घबड़ाहट में एक व्यक्ति गाइड के निर्देशों के विपरीत निर्दिष्ट 'टाइम–लाइन' से उतर कर जंगल में भटकने लगता है जिसके परिणामस्वरूप एक तितली उसके जूते के तले दब कर चिपक जाती है और फलत: एक दूसरी टाइम–लाइन शुरू हो जाती है। कहानी के वर्तमान (2055) में लौटने पर वे पाते हैं कि जिस दुनिया से वे सैर के लिए निकले थे, वह पूरी तरह बदल चुकी है। तितली का वर्तमान में पंख फटकार कर भविष्य में कहीं तूफ़ान उठा देना या उसके पंखों का भूतकाल में घटित समय के पहले निष्प्राण हो जाने के नाते बंद हो जाने से वर्तमान को बदल देना, दोनों उस वैज्ञानिक शास्त्र की लोकवाचना के निमित्त गढ़े गए कथोपाय हैं जिसे 'केऑस सिद्धांत' कहा जाता है और इन लोकवाचनाओं का प्रतिपाद्य यह है कि एक अल्प–सत्त्व परिवर्तन आवृत्ति–बल से कालांतर में महासत्त्व परिणाम में बदल सकता है।

मैं सोचता हूँ कि क्या हो अगर भाषा के अरण्य में कोई चरित्र बीच में आ गए पूर्णविराम को रास्ते से न हटा पाए? वह अगले वाक्य की ओर कैसे बढ़ेगा?

3

सुदीप्त के बारे में प्रथम सूत्रधारीय की जिज्ञासा है : *आख़िर वह कौन था जो जा कर भी नहीं गया? मर कर भी नहीं मरा?* सुदीप्त मृत्यु के

[5] ए साउंड ऑफ़ थंडर.

19 Wagis_udyan shukl_Layout 1 08-02-2024 18:47 Page 447

पूर्णविराम को रास्ते से हटाए बिना अगले वाक्य की ओर बढ़ लेता है और फिर आगे अगले वाक्यों की ओर बढ़ता चला जाता है। उपन्यास के सारे वाक्यों में उसकी यह मौजूदगी ही वह आलोक है जिसके परावर्तनों में हम रिक्ति और सत्त्वहीनता के दर्पण में प्रतिबिंबित इस अ–बिंब की दृश्यता को अनंतगुणित करती हुई आवृत्तियों के बलबूते इस शीशमहल के सभी चरित्रों को प्रकाशित पाते हैं। इसलिए शायद इस उपन्यास के पात्रों को 'चरित्र' कहना ठीक नहीं, वे सब एक ही तस्वीर की रंगगतिकी (क्रोमोडायनिमिक्स) की झलकियाँ हैं।

इस उपन्यास के उपादान–कारणों की सुराग़–रसाई के दौरान कुछ लेखक झाँकते नज़र आते हैं। सुदीप्त भारत के एक क़स्बे में एक पुराना सरकारी पुस्तकालय चलाता है किंतु कभी पेरिस में रह कर यूरोप के सबसे पुराने और प्रतिष्ठित विश्वविद्यालयों में से एक का शोधछात्र था और दर्शन में शोध करता था। आप सुदीप्त के पीछे से बोर्खेस (जॉर्ज फ्रैंन्सिस्को ज्ज़ाडोरा लुइस बोर्खेस असीदेहो, 24 अगस्त, 1899-14 जून 1986) की आहट सुन सकते हैं। सुदीप्त के पेट में छुरा भोंकने के बाद अपने ख़ून–रँगे हाथ धो रहे चोर में लेडी मैकबेथ की छवि इतनी स्पष्ट है कि आप उपन्यास से निकल कर शेक्सपियर के पास चले जाते हैं। सुदीप्त और वीना के परिचय में दोस्तोयवस्की की *सफ़ेद रातें* मौजूद हैं तो सुदीप्त और वंदना के साहचर्य की जड़ में रेणु की *परती : परिकथा* का दूती–कर्म है। लेकिन शायद यहाँ रुक कर पहले इस उपन्यास की कथा–वस्तु पर एक सरसरी निगाह डाल लेना ठीक रहेगा।

4

उपन्यास का 'प्लाट' सीधा–सादा है। एक विवाहित और बाल बच्चेदार सुदीप्त की नज़दीकी एक कुँवारी लड़की वंदना से हो जाती है जिसके नाते दोनों के परिवार असहज हो उठते हैं और सुदीप्त की हत्या को लेकर 'ऑनर किलिंग' के क़यास यक़ीन की शक्ल में उड़ने लगते हैं। सुदीप्त के क़त्ल के शक की सुइयाँ सुदीप्त की पत्नी मृदुला से लेकर वंदना के चाचा किशोर कोठारी और उसके भाई बिट्टू तक लोग घुमाते रहते हैं और पुलिस उन्हें सुदीप्त के नौकर लखना में चुभो देती है यद्यपि रिकॉर्ड में यह एक अनसुलझा केस ही रह जाता है क्योंकि वास्तविक हत्यारे चोर के अतिरिक्त किसी को हक़ीक़त का पता नहीं है जो सुदीप्त के घर में घुसा तो था एक मामूली चोरी करने लेकिन निकला एक अनचाहा किंतु पूरा क़त्ल करके।

जिसे मैंने सुदीप्त और वंदना की 'नज़दीकी' कहा है वह वस्तुत: एक 'शो' है जिसमें वंदना कुछ किताबों के अंश पढ़ती है। *छांदोग्य उपनिषद्* के बग़ल में ग़ालिब का कोई शेर रख कर बुनी गई इस चादर को सुदीप्त और वंदना ने कितने जतन से ओढ़ा यह आनुमानिक है किंतु उपन्यास का अंत यह कहता है कि सुदीप्त इसे जस–का–तस ही धर कर गया : पुस्तकालय को अलीम ने जस–का–तस चमाचम रखा है और वंदना के साथ सुदीप्त की आवाज़ में बोलती उसकी बेटी नुआ ने 'शो' को उसी तरह सँभाल लिया है जैसा सुदीप्त के जीवन–काल में वह था, इस बुनियादी फ़र्क़ के साथ कि इस शो में मृदुला की मौजूदगी गुपचुप कोई जानकारी

लेने के लिए नहीं, सुदीप्त की आवाज़ सुनने के लिए है। नुआ का नाम वीना के पेरिस वाले अपार्टमेंट के नाम पर रखा गया है और इस तरह सुदीप्त नाम की खाई पर वीना से लेकर वंदना तक मृदुला से गुज़रता हुआ एक पुल तैयार हो जाता है जो इस शो के लिए मंच का काम करता है।

मैं उदयन वाजपेयी का कृतज्ञ हूँ जिन्होंने मेरी जिज्ञासा के उत्तर में मुझे बताया कि 'नुआ' वस्तुत: बाइबिल में दिए गए उसी नाम का वास्तविक (ता के निकट) उच्चारण है जिसे हम उसकी अंग्रेज़ी वर्तनी छवीं के आधार पर 'नोह' पढ़ने–बोलने के आदी हैं। फिर मेरा ध्यान इस ओर गया कि यद्यपि इस नाम की अधिक प्रसिद्धि यहूदियों के एक पैगंबर के नाम के रूप में है जिन्हें ईश्वर ने वैश्विक जलप्रलय के समय एक नाव में अपने समेत कुछ अन्य को बचा ले जाने का अवसर दिया था ताकि सृष्टि पूर्णत: नष्ट न हो, यह इज़रायल में आज भी लड़कियों के लिए पसंदीदा नामों में से एक है और *बाइबिल* के 'संख्या–ग्रंथ' यठववा व (बुक्स ऑफ़ नंबर्स) में उल्लिखित उन पाँच बहनों में से एक का नाम है जिन्होंने अपने मृत पिता की कोई पुरुष–संतति न होने के नाते उनका उत्तराधिकारी माने जाने का अधिकार जताया था।[6] इस ओर ताकने पर लैंगिक पक्षधरता की जो झलक दिखती है उसके समर्थन में कुछ और बातें भी गिनाई जा सकती हैं– जैसे यह कि सभी स्त्री–पात्र सुदीप्त के पक्षधर हैं, यहाँ तक कि सुदीप्त की पत्नी मृदुला का वंदना के प्रति 'सौतिया डाह' और वंदना की माँ सुशीला की अपनी बेटी के 'कुलच्छनों' को लेकर दुश्चिंता, उन्हें सुदीप्त के पक्ष में झुकाने वाले तमाम असमंजसों से ग्रस्त हैं और अंतत: विलुप्त ही हो जाते हैं जिसके नाते सुदीप्त के प्रतिपक्ष में ले देकर किशोर और बिट्टू ही बचते हैं जो उपन्यास के भीतर क्रमश: 'घमंडी' और 'मूर्ख' तो बताए ही गए हैं किंतु जिनका 'पुरुष' होना भी कहीं–न–कहीं उनकी कमज़ोरियों में शुमार है। तथापि उपन्यास के भीतर इसमें कोई 'सोद्देश्यता' ढूँढ़ना उतना ही निरर्थक है जितना ग़रीब अत: वध्य लखना को सुदीप्त का हत्यारा साबित करके पुलिस द्वारा हत्या की गुत्थी सुलझाने के प्रत्याशित प्रयासों की मौजूदगी से यह निष्कर्ष निकालना कि उपन्यास का वास्तविक लक्ष्य प्रशासनिक सत्ता की विडंबनाओं को उजागर करना है। हम इस उपन्यास को हिंदी में चल रहे किसी 'विमर्श' में नहीं घटा सकते।

'द शो मस्ट गो ऑन' की प्रसिद्ध प्रतिज्ञा के अनुपालन से बढ़कर इस कथा में मनुष्य और शब्द के संबंध के एक अधि–वास्तविक वास्तु की खिड़कियों से एक परा–आध्यात्मिक वीथी का प्रवेश होता है। ईश्वरीय शब्द से मनुष्य का सुचर्चित जन्य–जनक संबंध यहाँ एक भिन्न प्रश्न–वाचक की वक्रता में मुड़ा हुआ है : जिस शब्द को निर्विवाद रूप से स्वयं मनुष्य ने ही सिरजा है उसका वह प्रयोक्ता है या उसका प्रयुक्त है? यह सवाल हम रोबोटिक्स के बारे में अकसर

[6] यह अधिकार उन्हें एक ईश्वरीय आदेश के तहत इस शर्त पर मिला कि वे अपने क़बीले के बाहर विवाह नहीं करेंगी ताकि उनकी पैतृक सम्पत्ति क़बीले के बाहर न जाए जिसके अनुपालन में उन सब ने अपने चचेरे भाइयों से विवाह किया. इस नाते स्त्री–अधिकारों के इतिहास में इन सभी बहनों का नाम भी आता है.

19 Wagis_udyan shukl_Layout 1 08-02-2024 18:47 Page 449

उठाते हैं और इस दहशत का सामना करते रहते हैं कि क्या हमारी बनाई मशीनें कभी हमें बनाने लगेंगी किंतु हम यही सवाल अपने रचे साहित्य के बारे में नहीं पूछते। लेकिन हमें पूछना चाहिए।

इसलिए कि किताबों की अधि–वास्तविक सृष्टि में वह संभव होता है जो इस इंद्रिय–ग्राह्य वास्तविक सृष्टि में संभव नहीं है जिसमें हम रहते हैं। जैसा सुदीप्त ने वंदना से कहा :

> हर ख़ूबसूरत कहानी अपने भीतर ख़ाली जगहें ले कर आती हैं जिनमें हमें अपने अनुभव के रंग भरने होते हैं। पाठक शायद वही व्यक्ति हो सकता है जो ख़ुद को कहानी के भीतर उड़ेल कर उसे पूरा करने का जोखिम उठा सकता हो, कहानी के भीतर अपने जीवन से सामना करने की सामर्थ्य रखता हो। – पृ. 53

मुझे यहाँ 'अनुभव' का व्युत्पत्ति–परक अर्थ—अनु–भव = फिर से होना – अधिक उपयुक्त लगा – जो उद्धरण के दूसरे वाक्य से भी समर्थित है। उद्धरण के भीतर अपनी बहुवचनात्मकता में उपस्थित ये अनु–भव कहानी में से जा कर भी न जाते, मर कर भी न मरते पाठक की उन आवृत्तियों के हस्ताक्षर हैं जो कहानी की रिक्ति में प्रवेश और अनुप्रवेश के माध्यम से उसे आकार देते हैं। यहाँ लेखक और पाठक का अंतर निरर्थक है : दोनों ही एक अ–बिंब के प्रतिबिंब हैं, या जैसा कि विद्यारण्य स्वामी ने कहा है, ईश्वर और जीव, दोनों ही माया नाम की कामधेनु के दो बछड़े हैं और जितना चाहें उसका द्वैत–नामा दूध पी कर बढ़ते रह सकते हैं :

> मायाख्याया: कामधेनोर्वत्सौ जीवेश्वरावुभौ
> यथेच्छम्पिबतान्द्वैतन्तत्त्वमद्वैतमेव हि।।[7]

इस कामधेनु का दूध बेरोकटोक पीते हुए ये ईश्वर और जीव ही जब अपनी बढ़त की सीमाएँ तोड़ते हुए बेलगाम हो जाते हैं तब हम इन्हें लेखक और पाठक की छिन्न भूमिकाओं में विभक्त कर पाते हैं। अ–द्वैत की निष्क्रियता का मायिक द्वैत–पोषण की आवृत्तियों से अभिवृद्ध क्रियावान् रूप ही कारयिता और भावयिता के युग्म में स्फ़ीत होता है जिसकी ग्राह्य आकृति को हम काव्य कहते हैं। यह संसार आख़िर 'देव की कविता' ही तो है।

5

इस उपन्यास की गढ़न में जिन एकालापी आवृत्तियों की छेनी–हथौड़ी इस्तेमाल हुई है उनका संचालन कुछ दार्शनिक सूक्तियाँ करती हैं यद्यपि इसे एक 'दार्शनिक उपन्यास' कहने में मुझे कुछ हिचक है। ऐसी ही दार्शनिक सूक्तियों में से है :

> प्रकाश के घेरे में बैठी लड़की के होंठ नहीं के बराबर खुलते और एक मद्धिम–सी आवाज़ निकल कर माइक से टकराती और हर श्रोता के कान के पास तितली की तरह फड़फड़ाने लगती। उस शाम मानो यह

[7] पञ्चदशी, चित्रदीप–प्रकरण, श्लोक 236.

> तितली रुक–रुक कर फड़फड़ा रही हो : 'आज अंत में मैं आपको उस व्यक्ति का कहा सुना रही हूँ जिसने हमारे शहर में इस कार्यक्रम की कल्पना की थी।... प्रेम अनंत में भागीदारी का नाम है। मृत्यु इसलिए उसे बाँध नहीं पाती। उसमें शामिल हो जाती है।...

यहाँ नुआ के बोलने का ज़िक्र है जो शो के पुनर्भव में अपने हाथ में कुछ पन्ने लिए पढ़ रही है। इसके आगे उपन्यास का अंतिम एकालाप है– लखना का एकालाप।

उपन्यास की जिल्द के चौथे पन्ने पर (मेरी जानकारी के अनुसार स्वर्गीय कृष्ण बलदेव वैद द्वारा लिखा गया) एक पाठकीय वक्तव्य है जो कहता है, 'लखना उर्फ़ लखनलाल का चरित्र ठीक ही अविस्मरणीय है। उपन्यास में उसे गौरवमय स्थान दिया गया है। यह उसी के एकालाप से ख़त्म होता है।' किंतु मैंने यह समझा कि जो पढ़ा जा रहा है, वह यही उपन्यास है जो तितली की फड़फड़ाहट के बलबूते दुहराव में वापसी की ओर मुड़ता है और अपने चाक्रिक विन्यास में आवृत्तियों के भरोसे अपक्रम से क्रम और क्रम से अपक्रम की उपज पाने की ओर बढ़ता है– जैसा मैंने पहले कहा, मेरी समझ में इस उपन्यास में कोई 'चरित्र' है ही नहीं, केवल चरित्राभास हैं।

अंत या प्रारंभ, कोई भी नाम दीजिए, मृत्यु को शामिल करती हुई अनंत में भागीदारी को प्रेम कहना *योगवासिष्ठ* के *अहल्योपाख्यान* की याद दिलाता है जिसमें अहल्या नाम की एक रानी पुराण सुनते हुए अहल्या पर इंद्र की आसक्ति की कथा सुन कर पूछती है कि 'मेरा नाम भी अहल्या है, फिर मुझ पर इंद्र क्यों नहीं आसक्त है' जिसके नाते उसकी दासी शहर से इंद्र नामक एक लफंगे को उसके प्रेमी के रूप में प्रस्तुत कर देती है। परिणामी राजदंडों के चलते ये दोनों बार–बार मृत्यु को प्राप्त होते हैं किंतु हर बार पुनर्भव में यह घोषित करते हुए प्रकट होते हैं कि मृत्यु केवल शरीर को नष्ट कर सकती है जबकि प्रेम अशरीरी है। सत्ता, चेतना और आनंद को नाम तथा रूप में बाँधने के प्रयासों पर ही उपन्यास का समापन या प्रारंभ करता हुआ प्रश्न–वाचक है : 'लखना, तुम ख़ुद को लखना क्यों कहते हो'?

प्रश्न के उत्तर में केवल *क़यास* ही किया जा सकता है।

6

बोर्ख़ेस ने अपनी पुस्तक *अधर्म का वैश्विक इतिहास* के 1954 में प्रकाशित संस्करण की भूमिका में अतिशायी (बरोक्यू) कला को 'बुद्धि–जन्य' कहा है और उसे कला का अंतिम पड़ाव बताते हुए उसके बारे में लिखा है कि यह वह कला है जो अपने संसाधनों का दिखावा और उनकी फ़िज़ूलख़र्ची करती हुई अपनी संभावनाओं का ख़ज़ाना पूरा ख़ाली कर देती है तथा इस प्रकार अपना विरूपण–सा करती है।[8]

भारतीय काव्य–शास्त्र में (मम्मट द्वारा) कविता के जो तीन 'हेतु', शक्ति, निपुणता, और अभ्यास, गिनाए गए हैं, उनके संदर्भ में

[8] ए युनिवर्सल हिस्ट्री ऑफ़ इनीक्विटी इन जॉर्ज लुइस बोर्ख़ेस कलेक्टेड फ़िक्शंस, (अनु.) एन्ड्र्यू हर्ले, पेंग्विन क्लासिक्स 1998.

19 Wagis_udyan shukl_Layout 1 08-02-2024 18:47 Page 451

बोर्ख़ेस के इस कथन को अनुकूलित करने की चेष्टा में मैंने निपुणता और अभ्यास को ही 'संसाधन' समझा क्योंकि जिसे कविता की 'शक्ति' कहते हैं वह बुद्धि, मन, अहंकार, और चित्त के चतुष्फलकीय वास्तु में ढले अंतःकरण की ही उपज है जिसकी अक्षय मायिकता का ख़ज़ाना नैष्कर्म्य–सिद्धि के अतिरिक्त कभी ख़ाली नहीं हो सकता और कविता एक कर्म है।

क़यास के कला–कर्म में संसाधनों के दिखावे और फ़िजूलख़र्ची के नमूने यत्र–तत्र मिल जाएँगे – इसी को शायद वैद साहब ने अपने पाठकीय वक्तव्य में 'अतिनाटकीयता' कहा है– किंतु यह अतिशायिता जिस नर्म–आहंगी में रची–बसी है उसके नाते मैं इसे 'अप–वास्तविक' कहना अधिक पसंद करूँगा, कुछ इसलिए भी कि 'अधि–वास्तविक (सुर्रियल)' शब्द कला के संदर्भ में एक विशेष अर्थ में रूढ़ है। उपन्यास में आए चरित्राभास अपनी आभासी सत्ता को कुछ भाव–मूर्तियों में अपने विलयन के माध्यम से प्राप्त करते हैं– लखना का विलयन वफ़ादारी में, वंदना का विलयन स्त्री के समर्पण में, मृदुला का विलयन कर्त्तव्य–निष्ठा में। वास्तविक का यह विलयन प्रत्येक व्यक्ति की इयत्ता को नैवेद्य में बदलता हुआ एक रासायनिक परिवर्तन है जिससे उसकी पुन: प्राप्ति असंभव है। आप मृदुला में पत्नी नहीं पत्नी–त्व पाते हैं, वंदना में प्रेमिका नहीं प्रेमिका–त्व पाते हैं। पार्थिवता की इस हानि से ही उस वायवीयता की सर्जना होती है जो इस उपन्यास को हिंदी साहित्य के ठोस दमघोंटू ठसपन से बाहर एक नई पारिस्थितिकी में स्थापित करती है। हिंदी उपन्यास की कला–यात्रा का यह आख़िरी पड़ाव हो या न हो, एक नया पड़ाव ज़रूर है।